

## **Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej**

**tytuł:**

Od czarnego Śląska do zielonego węgla

**autorka:**

Marta Tomczok

**źródło:**

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2024 nr 40

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2024/40-czarne-ekologie/od-czarnego-slaska-do-zielonego-wegla>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2024.40.2981>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

Karbon, Ludwik Holessz, kolorowy węgiel, mural

**streszczenie:**

Autorka poddaje analizie kolorystykę sztuki wizualnej związanej z Górnym Śląskiem, wychodząc z założenia, że nowe spojrzenie na region węglowy, czerpiące z posthumanistyki, wymaga przewartościowania dotychczasowego rozumienia kolorystyki stosowanej przez artystów i fotografików w ich pracach. Rozpatrując zideologizowany podział na czarny, biały i zielony Śląsk, autorka przygląda się jego przedwojennym i powojennym fotografiom, a następnie malarstwu karbońskiemu Ludwika Holessza i poprzemysłowym muralom Mony Tusz. Kontekstem szkicu są doświadczenia własne autorki, urodzonej na Górnym Śląsku pod koniec XX wieku, a także doświadczenia street art w australijskich regionach górniczych.

**Marta Tomczok** – Marta Tomczok – humanistka środowiskowa, autorka publikacji na temat humanistyki węglowej, kierowniczka projektu Opus Lap (NCN) poświęconego mapowaniu ostatniego zagłębia węglowego w Europie. Pracuje na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

## Od czarnego Śląska do zielonego węgla

### Milczenie węgla

W czasie wojny mój pradziadek górnik w obawie przed wywózką na roboty do Niemiec ukrywał się w kopalni węgla kamiennego. Dziadek, który był wtedy chłopcem, wspominał dzieciństwo jako czas niekończącej się biedy i osamotnienia. Mając kilka lat, nosił na plecach ciężkie worki z mąką. Pomagał w ten sposób matce samotnie wychowującej trójkę dzieci. Zachowały się jego powojenne zdjęcia z przedsiębiorstwa budowy szybów w Bytomiu i wciąż żywe w rodzinie wspomnienia. Moja mama, która przechowała zdjęcia, z węglem miała kontakt pośredni. Jak większość kobiet na Górnym Śląsku długo uczestniczyła w rytuale palenia w tak zwanym centralnym, czyli zamontowanym w piwnicy piecu, dzięki któremu dom trzymał ciepło. W czasach, gdy brakowało węgla lub był drogi, do pieca wrzucało się ciężki, pyłący muł węglowy. Takim mułem paliła siostra mojego taty, nadszarpnął jej zdrowie. Gdyby zgromadzić historie palenia w piecu przez kobiety, powstałaby długa opowieść pełna fizycznego cierpienia. O dziwo nie byłaby to wcale historia wydobywania, walki o utrzymanie kopalń czy troski o godność robotników.

Gdy zimą 2018 roku, będąc w ciąży, zachorowałam na zapalenie płuc, w Katowicach trwał akurat szczyt klimatyczny. Nigdy wcześniej nie miałam zapalenia płuc, choć jako dziecko chorowałam na astmę i wyjechałam nawet na jakiś czas do Rabki do sanatorium. Tamtej zimy w Katowicach historie z węglem moich bliskich i wielu innych śląskich rodzin niekoniecznie bezpośrednio związanych z górnictwem, wróciły do mnie ze zdwojoną siłą. Uświadomiłam sobie, że to, co w węglu najważniejsze i najtrudniejsze, czyli jego wieloznaczna materialność, wymknęło się ze społecznych dyskusji, przez co jako mieszkańcy zagłębia węglowego nie mieliśmy szans przyjrzeć się

naszym relacjom z węglem. Chociażby temu, że były one różne i części z nich nie zdeterminowało górnictwo, choć z całą pewnością gdyby nie ono, tych związków w ogóle by nie było. Rozchorowałam się z powodu wirusa, ale nieobojętne było także powietrze, ciężkie od pyłu, osiadające na dachach, tynkach, elewacjach, parapetach i w płucach.

To był przełomowy moment, bo zrozumiałam wówczas, że oczyszczenie regionu, którego mieszkańcy od dwustu lat wdychali pył węglowy, wymaga nawiązania zupełnie innej relacji z węglem niż ta przemysłowa – innej, ale aktywnej. Nie powinniśmy się całkowicie wycofać z węgla. Pochłonęła mnie wówczas lektura wierszy Bolesława Lubosza z tomu *Milczenie węgla* z 1962 roku, wydanych w czasie, gdy nikt nie myślał o węglu w nieantropocentryczny sposób. A Lubosz nie tylko pisał o nim nieantropocentrycznie, lecz także szukał go w pokładach czasu głębokiego, skamielinach, ruchu i dźwiękach. Możliwość immersyjnego wejścia do podziemi dawała mi także sztuka Ludwika Holesza, malarza amatora pracującego w KWK Moszczenica, kopalni położonej na południe od Katowic. Na jego obrazach w ogóle nie było czarnego węgla, a artysta nadał serii i poszczególnym płótnom tytuł *Kiedy węgiel był zielony*. Przejście od minerału, który w tym samym czasie w poezji milczy, ale patrzy i nieomal się rusza na obrazie, uświadomiło mi, że czynnikiem zmiany w postrzeganiu węgla powinno być zerwanie z dotychczasowymi ograniczeniami w jego kulturowym przedstawianiu, powstałymi z milczenia, martwoty, męskości, pracy, a nawet tęsknot awangardy – bo to z tym idiomem próbowała się porozumieć poezja Lubosza.

Węgiel powinien stać się – prowokacyjnie – inhalatorem nowej generacji, potrzebna jest więc nowa technologia inhalowania się węglem, ale bez wdychania powietrza, w którym się go pali. Taką nową technologię, co będę starała się pokazać dalej, zapewnia dziś sztuka angażująca społeczności lokalne, sztuka, w której

głosy czerni nie są oficjalne, ale pozostają zaplątane w intymne opowieści niemające nic wspólnego z przemysłem. Tego w 2018 roku podczas szczytu klimatycznego zabrakło – nie było sztuki, która przekazywałaby lokalne historie związane z węglem, nieograniczone do jego wydobycia.

## Czarny Śląsk

Jednym z określeń najczęściej stosowanych wobec węgla kamiennego jest epitet „czarny”, który nazywa nie jego gatunek, lecz barwę. W języku polskim czarny węgiel to węgiel kamienny – w przeciwieństwie do węgla brunatnego, czyli lignitu. Jest przede wszystkim metaforą, mimo że jej dosłowność zdaje się przeczyć trafności takiego określenia. Czarny jest intensywny, ekstensywny, odpowiednio uwęglony i wartościowy, kaloryczny i podatny do obróbki chemicznej. Jest także przytłaczający, przesadnie obecny, uroczysty, reprezentacyjny. Wszechobecność czerni w niepodległej Polsce, w granicach której znalazł się Górny Śląsk, staje się symbolem jej wewnętrznej siły, dlatego o Górnym Śląsku pisze się w latach 30. XX wieku jako o Czarnym Kraju lub Czarnym Śląsku, podkreślając jego ekspansywność i metropolitarność. Czarny Śląsk, czerpiący siłę z czarnego węgla, staje się wdzięcznym materiałem dla propagandy i w 1933 roku dzięki monografii Gustawa Morcinka awansuje do rangi najważniejszej krainy geograficznej kraju. Krainy czarnym złotem płynącej. Taki Śląsk w 1934 roku szkicuje Rafał Malczewski, który malowane później w Zakopanem prace poświęcone hałdom, hutom i przeoranej ziemi zamyka w cyklu „Czarny Śląsk”. Krytycy nazywają tę serię pierwszym polskim przejawem zainteresowania sztuki krajobrazem przemysłowym<sup>1</sup>, ale, co ciekawe, nie jest to wcale krajobraz czarny ani czarno-biały. W swoich pracach Malczewski dokonuje dekonstrukcji czerni i rozbija ją na dziesiątki innych kolorów: zapadliska są brązowe, ziemia ugorowa, kopalniane glinianki granatowe, kominy herbaciane, a niebo cynobrowe<sup>2</sup>. Rozbicie czerni jest gestem

charakterystycznym także dla powojennego pejzażu przemysłowego, szczególnie w malarstwie olejnym czy akwareli. Ale już na fotografiach Jana Bułhaka czy Antoniego Wieczorka, pokazujących wnętrza fabryk i architekturę przemysłową, czerń bywa przełamywana wyłącznie bielą; jest to czerń industrialnego dostojeństwa, i to bez człowieka, bo ani u Wieczorka, ani u Bułhaka nie ma życia, a szczególnie ludzi. Jak pisze Marek Meschnik, „podjęty przez Bułhaka projekt koncentrował się na wykreowaniu afirmatywnego wizerunku polskiego Śląska. Służył propagandowemu konstruowaniu jego identyfikacji i równocześnie wpisywał się w budowanie polityki tożsamościowej III Rzeczypospolitej”<sup>3</sup>.

To jednak nie czerń, ale kolor stał się po wojnie instrumentem propagandy. „Zachwyci nas wówczas także urzekający kolor wszystkiego, co się tu przez wieki gromadziło, co istnieje i co z każdym dniem rodzi się na nowo”<sup>4</sup>. Taki ludowo-turystyczny Śląsk w barwach wiejskich chust i koralu staje się Śląskiem celowo rozbitym, już nie czarnym i nie zielonym, ale jak łowicka wycinanka – kolorowym. Karuzela barw zatrzymuje się przed 1989 rokiem, gdy tyska grupa Kron przemierza śląskie hałdy śladami Rafała Malczewskiego. Na zdjęciach Michała Cały, robionych wśród krajobrazu wsi i miasteczek, czerń przestaje być propagandowa i staje się krytyczna, wręcz krzycząca; tworzy miażdżący kontrast wobec pojedynczych, ledwo widocznych ludzi, których pochłania. To czerń fabryk, kominów elektrowni i hałd. Zdjęcia starają się ją tylko uwydatnić i pokazać, że właściwie nikt już nad nią nie panuje, nikt sobie z nią nie radzi. I tak z barwy propagandowej czerń staje się niemal symbolem przytłoczenia przemysłową rzeczywistością, ponieważ na zdjęciach z czasów postkomunistycznych wszystko jest czarne: pokopalniane wody, kikuty drzew wetknięte między kępy czarnej trawy, ludzie i budynki. Skoro wszystko wkoło staje się przygnębiające i czarne, i tak zawiesiste od smutku, że aż całkowicie pozbawione energii,

jedynie pod ziemią nie może królować czerń, tylko tam może się znajdować energia. Z takiego założenia wychodzą alchemicy koloru z grupy artystycznej Oneiron, formułując manifest sztuki inspirowanej złożami minerałów (węgla, ale też cynku, ołowiu i srebra – wszystkiego, co wydobywano ze śląskich podziemi) znajdującymi się w bezpośrednim sąsiedztwie człowieka i jego myślenia<sup>5</sup>. Bodaj dopiero Oneiron na czele z Henrykiem Wańkiem i jego obrazami intensywnej zieleni mistycznych gór, do złudzenia przypominających hałdy, staje się pierwszą grupą tak otwarcie przełamującą czerń śląskiego krajobrazu. I tak mocno inspirującą kolejnych artystów.

## W kolorze banksji

Pierwsza wątki alchemiczne w procesie modelowania czerni jako koloru regionów węglowych zauważa Kathryn Yusoff i to jej nieufność wobec wszystkiego, co zwarcie czarne, a także chęć, by tę zwartość rozbijać, powoduje, że refleksja poświęcona sztuce węgla w kolorze w ogóle staje się możliwa:

Myślenie o czerni w kategoriach relacji materialności, sadzy, czarnego złota i czarnego metalu oraz tego, jak są one skonfigurowane w dyskursach geologii i leksykonach materii, odkrywa transakcje pomiędzy geologią a niehumanizmem jako sposobem zarówno produkcji (lub wydobywania), jak i podporządkowania (lub gwałtownego życia geologicznego). W jaki sposób czerń i terminologia geologiczna łączą się ze sobą jako substancje równoważne? Jak możliwa jest alchemia niewolnictwa i geologii? Jak geologia jako dyscyplina i proces wydobywania spotykają się w tyglu niewolnictwa i kolonializmu? W jaki sposób geologia (jako strategia kolonialna i neokolonialna) umożliwia ekstrakcję terytorialną (poprzez badania, klasyfikację, kodyfikację i aneksję)?<sup>6</sup>

Diasporyczna czerń jako kolor przemysłu i ekologii pojawia się w muralach grupy Collie Mural Trail<sup>7</sup>. Położony w zachodniej

Australii górniczy region Collie do niedawna uchodził za jedno z najbardziej zanieczyszczonych miejsc na kontynencie i kojarzony był prawie wyłącznie z kolonizacją przez przemysł. Odebranie Aborygenom ziemi i ekstrakcja spowodowały nieodwracalne zmiany w krajobrazie, między innymi regulację rzeki, z którą związanych były wiele pokoleń mieszkańców, oraz wybudowanie na niej jednej z największych na świecie tam. Murale wykonane przez członków grupy stały się okazją do zaprezentowania lokalnych doświadczeń związanych z węglem, ale niekoniecznie z przemysłem – przykładem mogą być australijskie banksje, które częściowo zniknęły z krajobrazu, czy tama Wellington.

Podjmując pracę ze społecznością i jej wspomnieniami, artyści przejęli się czarną ekologią i wyrażali troskę o to, by połączyć istniejące już przywiązanie ludzi do węgla z tym, co jego wydobywanie zrujnowało, czyli na przykład z ich związkami z rolnictwem czy z ziemią. Banksję od węgla różni nie tylko to, że jest kolorową, żywą rośliną, lecz także jej reakcja na kontakt z ogniem. Banksja jest pirofilem – jej nasiona uwalniają się dopiero w płomieniach, proces spalania ma więc charakter wegetacyjny, inaczej niż w przypadku węgla. Powiązania tych szczególnych konieczności przedstawiają między innymi prace Basil Hurt i Marka Danna (*Kulguty. Meeting Place*, 2010) czy Audrey Fernandes-Satar i Arifa Satara (*Ground*, 2020), dla których tak samo ważne jest przywiązanie australijskich społeczności do przyrody ożywionej (oprócz banksji można zobaczyć również orchidee), jak i nieożywionej. Kolor w tych pracach odgrywa rolę animatora czarno-białej, przemysłowej fotografii, która dzięki recyclingowi staje się podstawą wizji nowego świata, niepozbawionego nostalgii.

W śladach transsubstancjalności węgla doskonale widać wątpliwości, jakie pod adresem ciemnej materii zgłasza Yusoff – w pracy *Geologic Life* badaczka dystansuje się wobec esencjalizacji koloru i jego uniezależniania. Interesują ją cielesne



uwikłania barw, a nade wszystko układowanie i urasowanie ciał, które podobnie jak węgiel kolonizuje przemysł, wyciszając ich podmiotowość. Australijskie murale powstawały z intencją zmiany wizerunku miasta Collie, oczyszczenia go z węglowego pyłu i przywrócenia mu historii, w której oprócz przemysłu pojawiają się silne więzi lokalne – szczególnie historii Aborygenów. Dlatego większość prac, chociażby *Reflections* Guida van Heltena, opiera się na zdjęciach wspólnoty (na przykład bawiących się nad rzeką dzieci) i nie zawiera obrazów wykraczających poza granice jej pamięci.

## Ziemia pamięta więcej niż zapomina

Zupełnie inaczej rozumie pracę kolorem w węglowej przestrzeni Mona Tusz, streetartowa artystka związana z Katowicami. Od 2007 roku<sup>8</sup> jej obrazy regularnie pojawiają się na murach bloków i kamienic Górnego Śląska oraz Zagłębia Dąbrowskiego i służą przede wszystkim ożywianiu i uduchowianiu przestrzeni wyjąłowanej przez przemysł. Artystka wybiera na miejsca pracy albo miejskie centra, jak centrum Katowic, albo dzielnice zniszczone, starzejące się, zapuszczone. Swe prace umieszcza w zaułkach między kamienicami, na gzymsach i w podcieniach, nie upraszczając ich znaczenia ani nie pozbawiając ich skomplikowanej symboliki, co odróżnia jej murale od tych z grupy Collie. Cechą charakterystyczną murali Mony Tusz jest kontrast między panującym wokół zniszczeniem i mikrokosmosem sztuki. Śląska ezoteryka, czerpiąca z energii podziemi, jest często najważniejszym kontekstem, pozwala artystce tworzyć enklawy spokoju, które – nawiązując do myślenia Yusoff – nagłaśniają problemy lokalnych społeczności, pośrednio związane ze skutkami przemysłu węglowego, ale wychylone w stronę nieludzkiego doświadczania świata i na tyle odrealnione, że trudno w nich rozpoznać czyjeś zdjęcie, twarz, a nawet ideę.

Artystka pracuje ze wspomnieniami mieszkańców, pozostaje z nimi w symbiozie; jej prace często poprzedzają warsztaty

i rozmowy; są to zwykle inkluzywne, nieanalizowane publicznie spotkania poszerzające wspólnotę o istnienia nieludzkie, mocno wrośnięte w lokalny koloryt ziemi.

Właśnie lokalny, a więc niekoniecznie czarny jak węgiel, ale szary jak sadza czy pył węglowy, sinawy jak skóra astmatyka, różowawy jak noworodek czy fioletowy jak ciało topielca.



Il. 1. Katowice, ul. Zamkowa, fot. Marta Tomczok.

Nieludzkość postaci z murali nie od razu uderza widza. Utopiek z Muzeum Hutnictwa w Chorzowie jest po prostu dziarskim, zawadiackim chłopcem w kaszkiecie. Sinawość jego skóry nie jest widoczna na pierwszy rzut oka. W pływaczce z mostu w Janowie interesują nas jej długie, rozwichrzone różowe włosy i maleńki tatuaż przedstawiający macicę, a dopiero potem to, że jest ona szara, a nie rumiana. Czy są to inkarnacje śląskiego ducha, albo może raczej zapomnianej ziemi, która dłużej pamięta, niż zapomina? W tych poszarzałych postaciach, które otacza feeria barw, choć one same są często ciemne, jakby przykurzone, można równie dobrze dostrzec melancholię czarnego Śląska lat 70. i 80., kiedy brud był jedyną żywą materią tamtego świata, nieusuwalną i klejącą się do ciał tak bardzo, że nie dało się go zmyć zwykłym mydłem i wodą.

Oglądanie prac Mony Tusz można zacząć od industrialnych wlepek – niepozornych ściennych scenek przypominających wycinanki. Jedna z nich, przedstawiająca słońce uśmiechające się do hałd, to w istocie kosmiczne ciało. Słońce przypomina zarumienioną bułeczkę, a czarne hałdy – wyrośnięte piersi.

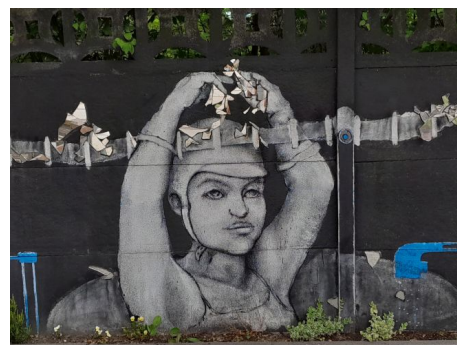
Ta kosmiczna cielesna bliskość istnieje na wlepcie w niezwykłym kobiecym zachwycie – i nie jest ważne, że jest to kobieca miłość; a właściwie jest, ale ani wątek emancypacyjny, ani seksualność ciał nie zakłócają ekologicznego znaczenia obrazka. Hałdy są czarne, słońce – prażące, lecz mimo wszystko najważniejsze wydaje się wysychanie ziemi.

Dwaj pływacy w czarnych goglach to motyw muralu na ulicy Górniczej w Katowicach – w zaułku na tyłach Uniwersytetu Śląskiego, niedaleko Rawy. Niezrewitalizowany i nieuporządkowany teren, budzący w lokalnej społeczności wiele sprzecznych odczuć, dla artystki staje się markerem niepokoju, dlatego historia, którą Mona Tusz stara się tu opowiedzieć, urywa się gdzieś między czernią tła i okularów; pozostaje niedokończona, jak to zresztą często bywa w jej pracach, zarówno tych większych, jak i małych.

Biała Geologia, o której pisze Yusoff, nazywając w ten sposób kolonizację ziemi przez Białych<sup>9</sup>, na muralach Mony Tusz spotyka się z szarymi, na wpół żywymi ciałami wyzwolonymi z więzów cierpienia czy pracy. Jedyne ruch, jaki wykonują, to pływanie bądź zatrzymywanie się na chwilę i patrzenie. Spokojna kinetyka przeciwstawia się ekstraktywizmowi z jego bezwzględny rytmem; te kontrasty dobrze widać na muralu w Siemianowicach Śląskich, znajdującym się na terenie zamkniętej kopalni Michał. Przypominające



Il. 2. Katowice, ul. Górnicza, fot. Marta Tomczok.



Il.3. Siemianowice Śląskie, SCK – Park Tradycji, fot. Marta Tomczok.

górników pływaczki zanurzają się i wynurzają z podziemnego kanału, co jakiś czas wyciągając z niego nie węgiel, ale bluszczowate rośliny ułożone z lusterek. „Archiwum kolonialne, to, co nieskamieniałe, jego aluwium, zawsze prowadzi dialog z własnym wymazaniem, budując niehistorie bez końca, które cofają się dalej w czasie”<sup>10</sup>.

Ruchy ciał na muralach Mony Tusz często nie mają określonego celu – jak w pracy poświęconej robieniu na drutach, nazywanemu w gwarze heklowaniem, gdzie grupa kobiet, pokazanych od tułowia w górę, dzierga wspólną tkaninę.

Jednoczy je praca, której efektów nie pokazano, ale też związek z podziemiem. Zlewające się niebiesko-biało-czerwone pasma przypominają nie tylko materiał, lecz także pokłady węgla, a tkaczki wyłaniają się z podziemi jak z wody. Płynność ich działania, połączona z „tkaniną” muralu,



Il.4. Chorzów, ul. Wolności 75, fot. Marta Tomczok.

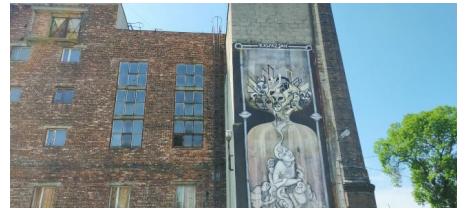
niegotową, niejednoznaczną, a jednak bliską ludziom i ich pracy zabezpieczającej ciepło ciała (dawniej heklowało się chusty, kołnierzyki, obrusy, swetry), sprawia, że w muralu można się dopatrzeć nie tylko zakwestionowania Białej Geologii, lecz także odcięcia *bios* od *geos*. Charakterystyczna dla Białej Geologii cesja w ogóle tu jakby nie istniała. Postacie wynurzają się spod ziemi i z powrotem wracają do niej w niedemonicznym geście kwestionującym monsteryzację przypisywaną w mitach powrotowi kobiety do podziemi (obecną także w mitologiach robotniczych, które podkreślają, że kobiety pracujące pod ziemią przynoszą pecha).

Prace Mony Tusz nagłaśniają opowieści pamiętane jedynie przez ziemię, zapisane w pojedynczych minerałach, tak małe, że aż nieprawdopodobne. Znajduję w nich historie, które mnie oplatają – zgarbionych od mułu węglowego pleców cioci,

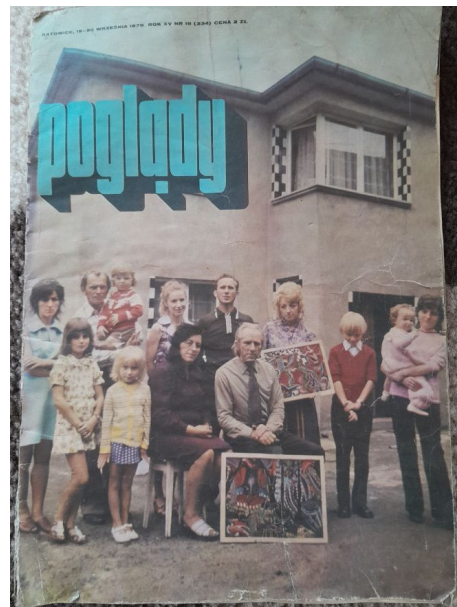
skrzywionej pod ciężarem wód podziemnych siostry mojego dziadka, zmuszonej samodzielnie odpompowywać piwnicę regularnie zalewaną przez kopalnię, zniszczonych płuc mojej mamy, która po śmierci taty sama opalała kamienicę węglem, dopóki nie pozbyła się centralnego ogrzewania, i własnej astmy, która w dzieciństwie utrudniała mi oddychanie.

To wszystko prezentuje mural z Czeladzi, umieszczony na jednym z budynków dawnej kopalni Saturn. Alchemiczna wyobraźnia artystki sięga jednak do innych pokładów niż wyobraźnia członków grupy Oneiron; to także inna senność krajobrazu niż ta z fotograficznych pejzaży grupy Kron, utrwalającej smutek Śląska lat 70. i 80. Mona Tusz zamyka w klepsydrze małe ślimacze istnienia połączone z matką, nad nimi zaś czają się namalowane już inną ręką – Raspazjana – czarne węglowe demony. Czerni oznacza tu zagrożenie, kolory siny i różowy – niewinność i dzieciństwo.

Kończę pisać ten szkic po dniu spędzonym w Świerklanach Dolnych koło Rybnika, wśród dzieci i wnuków Ludwika Holesza. Nie żyją już wspomnieniami o pracy w kopalniach, chociaż jej skutków trudno nie zauważyć – z okien rodzinnej galerii malarza widać ogromną hałdę i szkody górnicze, które przeorały lokalny krajobraz. Holesz malował swój zielony węgiel tam, w Świerklanach, między polami a lasami, z dala od czarnych miast, wśród kopalni, które po wojnie jak potworny smok coraz



Il.5. Czeladź, Muzeum Saturn, ul. Bolesława i Władysława Dehnelów.



Il.6. Rodzina Ludwika Holesza na okładce magazynu „Poglądy” z 1977 roku, fot. Marta Tomczok.

łapczywiej zjadały okoliczne miejscowości. Po tej wizycie zielony węgiel Holesza rozumiem jako wyraz sprzeciwu wobec czarnego przemysłu i symbol lokalnej wspólnoty, której historii, o ile w ogóle są na tych obrazach opowiedziane, nie wynikają z nich w prosty sposób. Wystarczy jednak przyrzeć się zdjęciom z rodzinnego albumu. Na wielu z nich tam, gdzie niejedna rodzina miałaby jakieś monidło, krewni malarza pokazują jego obrazy. Wśród tej nadzwyczajnej sztuki toczy się całkiem zwyczajne życie. Możliwe, że ta zwyczajność rolniczego krajobrazu, który próbowano kiedyś zniszczyć, przewycięża w ten sposób melancholię czarnego węgla – i to z poziomu maleńkich Świerklan Dolnych, wioski, w której węgiel zawsze był zielony.

- 1 Marek Meschnik, *Fedruję śląski krajobraz*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2020, s. 3–20.
- 2 Ibidem, s. 10.
- 3 Ibidem, s. 42.
- 4 *Barwy i rytmy Śląska*, oprac. fotograficzne A. Bogusz, A. Chojnacka, oprac. literackie C. Leżeński, Arkady, Warszawa 1969.
- 5 Henryk Waniek, *Mistyczna aura Śląska*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2006, s. 4–11.
- 6 Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, s. 19.
- 7 The Collie Mural Trail, <https://www.colliemuraltrail.com/>, dostęp 31 lipca 2024.
- 8 <https://monatusz.art.pl/contact/>, dostęp 1 sierpnia 2024.
- 9 Kathryn Yusoff, *Geologic Life: Inhuman intimacies and the geophysics of race*, Duke University Press, Durham 2024, s. 494.
- 10 Ibidem, s. 495.

## Bibliografia

Barwy i rytmy Śląska, oprac. fotograficzne A. Bogusz, A. Chojnacka, oprac. literackie C. Leżeński, Arkady, Warszawa 1969.

<https://monatusz.art.pl/contact/>, dostęp 1 sierpnia 2024.

Meschnik Marek, Fedruję śląski krajobraz, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2020, s. 3–20.

The Collie Mural Trail, <https://www.colliemuraltrail.com/>, dostęp 31 lipca 2024.

Waniek Henryk, Mistyczna aura Śląska, Wydawnictwo KOS, Katowice 2006.

Yusoff Kathryn, A Billion Black Anthropocenes or None, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, s. 19.

Yusoff Kathryn, Geologic Life: Inhuman intimacies and the geophysics of race, Duke University Press, Durham 2024.